UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01476242 1

MATTEO MARANGONI

LA BASILICA DI S. LORENZO

IN FIRENZE

NA
5621
F65
M37
1922

"LA NUOVA ITALIA"

Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by
Professor Harvey
Olnick

LA BASILICA DI S. LORENZO

MATTEO MARANGONI

LA BASILICA DI S. LORENZO

IN FIRENZE

Con 40 tavole in eliotipia

"LA NUOVA ITALIA"

LIBRARY
JAN
24
1984
UNIVERSITY OF TORONTO

NA
5621
F65M37
1922

Fig. 1 - 2 - 3 - 5 - 11 - 13 - 14 - 21 - 22 - 23 - 26 - 28 - 29 - 31 - 32 - 34 - 35 - 36 - 37 - 38 - 39 - 41.... *Fot. Alinari.*

Fig. 4 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 15 - 16 - 17 - 18 - 30... *Fot. Brogi.*

Fig. 19 - 40 - 42 - 43 - 44 .. *Fot. Gab. fot. R. Gall. Uffizi.*

Fig. 24 - 25 - 27 - 30... *Fot. Anderson.*

Fig. 33... *Fot. Jacquier.*

Questo libro, anzichè una esposizione di notizie, nomi e date — come di frequente avviene in questo genere di pubblicazioni — vuol essere specialmente un appassionato commento dei grandi capolavori d'arte di questa basilica insigne.

Ho voluto con questo seguire anche il tentativo di iniziare al piacere estetico e all'amore di queste arti il nostro pubblico; oggi, o troppo cieco e svogliato verso di esse, o tutt'al più portato a considerarle secondo criteri soltanto culturali o esteticamente invecchiati.

Anche perchè il testo servisse sopratutto di aiuto immediato e vivo sul posto, ho tralasciato il corredo ingombrante di notizie storiche non attinenti strettamente alle opere d'arte, che chiunque può trovare in una delle tante opere speciali o guide da me indicate nella bibliografia in fondo al testo.

Credetti pure non inutile indicare, quando cadeva in proposito, le parti meno felici di opere anche insigni, sia perchè penso che l'ammirazione più alta non debba degenerare in cieco feticismo, sia sopratutto perchè dal confronto delle diverse parti di un'opera si definisse più chiaro nell'osservatore il valore della forma e dell'arte.

La Basilica di S. Lorenzo

La Basilica di S. Lorenzo ha un' importanza di prim' ordine nella storia dell' arte perchè rappresenta una delle pietre miliari dell' Architettura. E' questa la prima chiesa che sorge nel nuovo stile che sarà detto del Rinascimento. Questo stile architettonico consiste, com' è noto, nel ritorno all' amore per le forme dell' architettura classica romana, risvegliato da quei superbi saggi di architettura romanica che il periodo gotico aveva tentato di soppiantare e di far dimenticare invano.

L' architettura gotica, infatti, col suo sviluppo ascensionale, col suo sistema costruttivo, tutto inteso a sopprimere i muri per sostituirli con vetrate, adatte alla luce dei paesi nordici, mal si prestava, sia alla diversa luminosità del nostro paese, sia al nostro carattere ormai troppo impregnato di tradizione romana; in modo che l'architettura gotica italiana fu sempre un po' un accomodamento che tradiva la nostalgia per le passate forme indigene dell'architettura romanica, come quella che più si avvicinava alle sospirate forme classiche.

Col risorgere dell'amore e dello studio dell'antica civiltà greco-romana, gli animi e le menti tornano all'ammirazione entusiastica della gloriosa arte classica; e gli architetti italiani del quattrocento, come già quelli dei secoli XI e XII, ritrovano nelle forme dell'archittura romana il loro vero e immediato esemplare. E' la fine della nostra archittettura gotica che doveva fatalmente passare, come tutte le imposizioni disadatte al temperamento di un popolo.

Filippo Brunelleschi (1377-1446) era l'uomo predestinato a creare questa rivoluzione. Il suo temperamento di fiorentino, sobrio e equilibrato, era il più adatto a regire contro le complicazioni e il misticismo gotico.

Si è dato eccessiva importanza alla notizia vasariana del soggiorno e dei pazienti studi del Brunelleschi a Roma sugli avanzi di architettura romana, mentre a spiegarci il suo stile rinnovato, come dimostrò il Fontana, bastano gli esempi di architettura romanica che egli aveva sott'occhio a Firenze specialmente nel « bel San Giovanni »; e sopratutto il suo chiaro e sobrio senso latino. Questo senso di chiarezza e di sobrietà è quello appunto che ci rende estatici dinanzi alle architetture più felici e complete di questo artista. E' tutto uno spirito nuovo che parla all'anima e tanto diverso da quello così saturo di misticismo che aleggia nelle chiese goticheggianti di S. Croce e di S.

Maria Novella. Queste chiese suscitano sopratutto una suggestione romantica provocata dallo slancio imponente e austero delle volte e degli archi acuti, a profili secchi e freddi che creano un' atmosfera gelida e severa favorevole al raccoglimento mistico.

Le chiese del nuovo stile invece parlano al nostro spirito, non tanto per una suggestione sentimentale, quanto attraverso puri valori architettonici di ritmo e di misura che ogni uomo ha più o meno innati dentro di sè, e che risuonano e risvegliano in lui quel senso di benessere che dànno le cose semplici e armoniose, in una parola, belle. In questo consiste la superiorità puramente architettonica delle chiese del Rinascimento su quelle pseudo gotiche italiane e, secondo me, anche sulle gotiche stesse d'oltralpe.

Dovremo lamentarci se alla suggestione mistico-romantica delle chiese gotiche gli architetti italiani del Rinascimento oppongono l'espressione chiara, serena delle loro chiese spaziose e luminose?

Serenità, chiarezza e armonia sono appunto le qualità essenziali dell'arte del Brunelleschi. Al complicato pilone gotico egli sostituisce la colonna, forma tanto più semplice ed elementare; come all'aspra nervosità dell'arco acuto preferisce la serena e chiara fluenza dell'arco a pieno centro.

Perchè poi il valore delle sue architetture riposi tutto su risorse di puro ritmo — ossia sulla organicità

e proporzione delle diverse parti di un edificio fra di loro — egli abbandona del tutto le decorazioni scultoree o pittoriche dell'architettura gotica e si limita soltanto a mettere in valore certe parti essenziali dei suoi edifici, come colonne, ghiere di archi, architravi; adoprando la pietra serena — modesto materiale di colore grigio scuro — e lasciando nelle parti intermedie riempitive, rappresentate dalla parete, il semplice intonaco per lo più imbiancato. Questo contrasto di strette zone di pietra scura levigata che fasciano larghe campate di muro bianco grezzo — quasi potenti ghiere che serrino e insieme accusino tutta la struttura organica dell'edificio — genera un'insieme così naturale, giusto, piacevole, che è una delle caratteristiche salienti e più grate dello stile brunelleschiano.

Se in S. Lorenzo (fig. 2) la serena semplicità del Brunellesco è in certe parti guasta da inopportune ornamentazioni decorative a bassorilievo, bisogna incolparne probabilmente il Manetti, lo scolaro di lui, che alla sua morte continuò l'opera rimasta interrotta, svisandola e spezzandone la chiara e serena euritmia. (Gaye. Carteggio ecc. Tomo I p. 167 e seguenti).

Questa inopportuna ricchezza decorativa è tanto più dannosa perchè é applicata ad un particolare architettonico che già di per sè potrebbe dirsi, per lo meno, ozioso: intendo alludere a quella parte introdotta tra il capitello e l'impostatura dell'arco — sorta

di dado poggiante su di un'architrave ionica e coronata da un cornicione che fa come da cuscinetto tra il capitello e l'arco — che potrebbe considerarsi come un segmento di trabeazione classica; motivo già usato nelle architetture romane e che ricorda il pulvino o abaco dei capitelli bizantini (fig. 2). Ora, questo motivo, già di per sè tendente a gravare il capitello e a spezzare lo slancio dell' impostatura dell' arco, è in S. Lorenzo reso ancor più pesante e inopportuno dalla troppo ricca e monotona ornamentazione ad alto rilievo delle sue faccie.

Un altro difetto, probabilmente non imputabile al Brunellesco — e che sarà poi evitato nell'altra basilica di S. Spirito — si vede nelle cappelle delle navate laterali che sono troppo basse per la loro profondità e per di più gravate da una larga e pesante trabeazione. In S. Spirito invece le stesse cappelle laterali arrivano sino al soffitto delle navatelle e hanno appena la profondità di nicchie con grande vantaggio dell'armonia dell'edificio.

L'esterno della basilica (fig. 1) si può dire che ripete nelle tre muraglie degradanti dei fianchi la stessa disposizione dell'interno. Disgraziatamente la chiesa è priva di facciata perchè il Brunelleschi morì senza lasciarne alcun disegno. Vari furono gli architetti che posteriormente si cimentarono nell'ardua impresa di comporne una, come Jacopo Sansovino, Giuliano da S.

Gallo; e lo stesso Michelangiolo, obbligato da Leone X, ne stese nel gennaio del 1518 un progetto, con due relativi schizzi che si vedono alla galleria Buonarotti, che poi andò a monte. A nessuno venne più in mente di occuparsi della facciata di S. Lorenzo sino all'anno 1740 in cui Anna Maria de' Medici, morendo, assicurò al tempio i fondi per erigere, oltre che lo snello ed elegante campanile — oggi apprezzabile specialmente da tergo della basilica — anche la nuova facciata; ma questa volta pure, per fortuna, mancarono i mezzi per portare in fondo la malinconica idea della Elettrice Palatina. Dopo alcuni tentativi isolati durante il secolo XIX, nel 1900 fu bandito un concorso a cui parteciparono cinquantatre concorrenti di tutta Italia, ma anche questa volta le cose restarono, se dio vuole, ferme.

C'è da tremare all'idea che proprio oggi, nel periodo più sconsolante che l'architettura abbia mai attraversato, ci sia qualcuno che possa deturpare con qualche suo pasticcio calligrafico — come troppo spesso oggi si vede fare! — la fronte di uno dei templi più gloriosi dell' architettura. Quando si capirà che rifare cervelloticamente una parte — e così importante — di un edificio antico è come rifare un pezzo ad una statua o ad una pittura dei secoli passati? Speriamo che, come si è capito questo per la scultura e la pittura, si arrivi a capirlo anche per l'architettura; e si cessi

una volta dal vezzo tuttora frequente di troppi sedicenti architetti d'oggi, di voler « ripristinare » (!) una chiesa, distruggendo spesso decorazioni deliziose dei secoli posteriori che il tempo aveva oramai perfettamente intonato colle parti più antiche; e, ad ogni modo, distruggendo per sempre quella indicibile atmosfera suggestiva che soltanto i secoli possono creare. Che aspettiamo per far cessare questo scempio che infuria indisturbato ai nostri giorni, che siano forse i nostri nipoti a darci di ignoranti presuntuosi, come noi oggi gratifichiamo di questi titoli i « restauratori » di statue classiche e di pitture antiche di un secoletto fa?

La Sagrestia vecchia

Se dunque la basilica propriamente detta, forse per colpa del Manetti, non ci dà l'esempio più puro dell'arte del Brunelleschi, la sagrestia, — che si dice « vecchia » per distinguerla dalla « nuova » di Michelangiolo — ci offre invece un puro saggio dell'arte di lui, essendo stata terminata nel 1428, cioè diciotto anni prima della morte dell'architetto (fig. 3).

È essa a pianta quadrata con cupola esternamente conica su tamburo rotondo, ma internamente spartita in dodici spicchi concavi assai originali e di bell'effetto, che nascondono il tamburo simulando quasi una specie di cupola emisferica ribassata. Nel lato in faccia alla porta si apre la piccola cappella, essa pure à pianta quadrata con cupoletta che si adatta al quadrato per quattro pennacchi sferici.

Questa sagrestia, oltre il suo valore architettonico, ha anche l'importanza storica di essere il prototipo di tutte le altre sagrestie, cappelle e chiese a costruzione centrale che per molto tempo ancora deriveranno dal modello brunelleschiano. La stessa celebre cap-

pella Pazzi nei chiostri di S. Croce, una delle più perfette creazioni del Brunelleschi, non è che una variante di questa sagrestia.

Ecco come, anche da questa prima opera, si ha subito un'idea della grande originalità dell'arte del Brunelleschi. Quale altra architettura dà una sensazione così serena, chiara, direi quasi casta come questo perfetto asilo di pace dove forma e colore sono uniti così intimamente come per una necessaria legge naturale? E le forme e i colori che il Brunelleschi impiega sono i più elementari: il quadrato, il circolo e il semicerchio; il bianco e il nero. Con questi soli mezzi l'architetto compone armonie di una semplicità e chiarezza insuperata, ma dove si sente la volontà e la profonda coscienza che serbano tutte le opere di stile.

Ad arricchire questa vaga semplicità di forme e di colori, — che vien fatto pensare dovesse apparire troppo povera e fredda a occhi abituati alle fiorettature gotiche — fu incaricato il più degno di tale ardimento, il compagno di vita del Brunelleschi, il più grande scultore del suo tempo: Donatello. E la distribuzione delle sculture decorative è così subordinata all'architettura che bisogna pensare fosse concordata tra i due artisti amici.

Il tipo di scultura che Donatello impiegò a decorare la serena semplicità delle pareti brunelleschiane si riduce infatti, si potrebbe dire, a qualche cosa di mezzo tra la scultura e la pittura; ad un bassorilievo cioè così schiaccato e nello stesso tempo così ricco di risorse chiaroscurali, che anche senza la policromia — che di recente è stata ritrovata sotto il barbaro imbiancamento dei secoli passati — quelle decorazioni donatellesche potevano dare più l'impressione di chiaroscuri che di sculture.

Il che tuttavia non m'impedisce a volte di pensare se questo artista fosse proprio il più adatto a collaborare all'opera del grande architetto. Donatello e Brunellesco sono due temperamenti ben diversi: questi, come architetto almeno, è l'espressione della più serena e chiara semplicità, Donatello invece ci appare sempre come pervaso da una sete drammatica che si traduce nelle sue opere, e qui specialmente, in gesti e forme agitate e nervose. Volendo insomma caratterizzare questi due artisti con due parole sole, benchè un po' incompletamente, si dovrà dire che il Brunelleschi è un artista a tendenze idealistiche, e Donatello invece a simpatie realistiche. L'aneddoto vasariano, dopo tutto, ha un significato più profondo di quello che a prima vista possa parere. E' noto che Brunellesco, al vedere il Crocifisso dell'amico oggi in S. Croce, aveva detto che gli pareva avesse messo in croce un

contadino, e che ne aveva fatto subito un altro lui stesso — oggi in S. Maria Novella — per insegnargli come si dovesse trattare un simile soggetto. E le due opere sono là a mostrarci la differenza di temperamento dei due artisti. Ora appunto vien fatto di chiederci se le opere che Donatello ha messo in questa sagrestia a contatto con la purezza ideale del Brunelleschi non generino un certo stridente contrasto con quella serena architettura per la loro agitata drammaticità espressa in una forma altrettanto movimentata e nervosa. E se pensiamo alla cappella Pazzi a S. Croce, dove invece Luca della Robbia aveva sposato la calma serenità dei suoi rilievi ai chiari profili del Brunellesco, non possiamo, mi pare, fare a meno di preferire, come più armoniosa, questa decorazione all'altra della sagrestia di S. Lorenzo.

Le sculture dunque che Donatello fece per questa sagrestia si riducono ai quattro battenti in bronzo delle due porticine che fiancheggiano la cappelletta; ai due rilievi al disopra di queste porte e agli otto medaglioni in stucco colorito nell'alto della volta della sagrestia — quattro, rappresentanti gli Evangelisti, nei lunettoni delle pareti, e quattro con Storie di S. Giovanni Evangelista, nei pennacchi della volta — ed infine alla balaustrata della cappelletta.

Nelle due porte in bronzo (fig. 4, 5), come nota giustamente il Reymond nella sua notissima opera « La

sculpture florentine », Donatello, dovendo eseguire una porta, resta fedele alla tradizione dei grandi artisti del medio evo, e conserva la regolare divisione che risulta dalla connessione dei diversi pezzi di legno che formano una porta. Ogni battente è diviso in cinque pannelli contornati di una larga cornice. Dietro il ricordo delle forme semplici e così decorative dei dittici consolari e degli avori bizantini Donatello non impiega nei suoi pannelli che due sole figure in piedi, dandoci prova delle inesauribili risorse che può avere un grande artista nel variare all'infinito lo stesso soggetto senza riescire monotono.

Son ben quaranta figurette di Santi, spesso in atto di discutere animatamente fra di loro, sempre mosse nelle pose più naturali vive, direi, antitradizionali; colte colla rapidità di visione e con tutta la freschezza di appunti presi dal vero.

Ecco per me il merito e il valore più originale dell'arte di Donatello. Egli è il primo artista che veramente la rompa con ogni ricordo del passato tanto classico che gotico; egli è il vero anticlassico per temperamento; e, mentre l'ideale classico si impernia nella ricerca di valori formali sintetici, ideali, intellettuali, l'arte di lui, tutta volta a cogliere l'attimo di vita fuggente e a fermarlo nelle minime trasformazioni del movimento e della luce, mi sembra quasi il primo accenno di quella ricerca precisata solo ai nostri giorni

dall'impressionismo; ma fenomeno e tendenza d'arte che si ritrova più o meno raggiunta e espressa in tutti i tempi, a contrasto coll'altra opposta che si suole, all'ingrosso, chiamare classica

Queste porte, che al Reymond non sembrano una delle opere capitali del maestro, per me rappresentano il punto forse più alto di questa ricerca plastica, quasi più pittorica che scultoria, che è forse la nota più originale di Donatello; qualità che si palesa specialmente in questa porta di sinistra (fig. 5), la quale tutto sommato, può dirsi migliore dell'altra di destra (fig. 4). Belli sopratutto sono gli ultimi quattro pannelli inferiori, dei quali i due superiori originalissimi per la posizione distanziata delle due figure appoggiate contro la cornice in mosse naturali, *istantanee* (fig. 6); e le due inferiori, oltre che per la sorprendente verità del movimento dei due santi che si scontrano procedendo l'uno contro l'altro burberi e avversi, altrettanto ammirevoli per la fresca sensibilità impressionistica con cui son rese le forme quasi avvilluppate d'aria e di luce come nel più squisito chiaroscuro (fig. 7).

Al disopra di queste due porte Donatello collocò due pannelli centinati a bassorilievo con due Santi egualmente affrontati: i Santi Stefano e Lorenzo in quello di sinistra e Cosimo e Damiano nell'altro di destra. Anche in queste due opere, sebbene in minor grado, si notano le stesse qualità già accennate, spe-

cialmente nel rilievo di destra (tav. 8), dove le due figure, benchè separate, si unificano come spirito e come forma, avviluppate dalla stessa atmosfera morale, legate dallo stesso senso ritmico.

Nell'alto delle lumette che formano le quattro pareti della sagrestia colla volta, nei quattro occhi di pietra serena a sagoma brunelleschiana, Donatello rappresentò a bassorilievo i quattro Evangelisti. Qui lo scultore diviene a un tratto più ornato, più amante di motivi classicheggianti, che profonde nelle tavole e negli scanni su cui siedono le figure come fossero cippi e sedili del mondo pagano, tutti illegiadriti di amorini, di festoni, di vasi, di conchiglie, cioè di tutto l'armamentario dell'idea classica tradizionale e esteriore. Ma non si tratta che di pure reminiscenze superficiali, chè lo spirito delle figure e delle forme è quanto mai personale e moderno, i corpi, le membra, i panni dei quattro Evangelisti si contorcono, si piegano, si irrigidiscono sotto la violenza delle loro anime.

Le due figure degli evangelisti Luca e Marco (fig. 9, 10), che sono le più belle, hanno una grandiosità di mossa, un equilibrio di volumi e un così raro e vivace gioco di chiaroscuri, ottenuto con una modellatura rapida, fresca, e decisa, da farci lamentare che opere tanto eccellenti sieno così mal collocate e così difficilmente apprezzabili dal basso.

E' strano come Donatello si curasse così poco

del loro nesso architettonico o almeno della loro destinazione per la quale sono così disadatte, come opere che sembrano concepite per essere godute da vicino in tutti i loro ricchi e significanti particolari.

Lo stesso si dica per gli altri quattro tondi sui pennacchi con episodi della vita di S. Giovanni Evangelista, cioè il Santo in Patmos, la Resurrezione di Drusiana, il Martirio del Santo e la sua ascensione al al cielo. Questi rilievi soffrono ancora di più della posizione inadatta, sia per il bassissimo rilievo, sia per la complicazione delle scene, spesso a molte figure e piani. Nel rilievo del S. Giovanni in Patmos l' artista ha voluto rendere la desolata e torrida solitudine di un paesaggio orientale con poche palme stente in un ferreno roccioso e arido, con grande ardimento e *modernità* di mezzi.

Su di un banco della sagrestia è posato un busto in terracotta di S. Lorenzo che è pur esso un altro capolavoro del grande maestro (fig. 11). La bella testa giovanile, ingenua e pur fiera è piena di carattere reso, come nel vero, coi segni più tenui e impercettibili: i sottili archi sopraciliari lievemente rialzati, la bocca appena contratta verso sinistra, la testa un po' inclinata a destra in atto leggermente fiero e risoluto. Nel resto del volto la forma è trattata largamente con un modellato fresco e sensibile, ma nello stesso tempo ampio e grandioso. Anche qui tuttavia si ritrovano le

simpatie impressioniste di Donatello nei capelli e nell'abito, improntati velocemente a masse chiaroscurali in gradevole contrasto colle carni a piani ben definiti e fermi.

Il Reymond crede che questo busto, per le sue eminenti doti di umanità e di forma, non possa essere contemporaneo alle altre opere di questa sagrestia, che datano verso il 1440, ma che appartenga ad un tempo assai più tardo, al periodo cioè posteriore al ritorno di Donatello da Padova, dove il maestro si era fermato per dieci anni dal 1443 al 1453.

Quanto al fregio che corre intorno alla sagrestia in alto, ornato di teste di cherubino, sono d'accordo col Reymond che non lo crede opera di Donatello, sia per il fatto che le teste si ripetono di due in due con troppa monotonia, sia perchè sono di un modellato fiacco e inespressivo, così diverso da quello delle altre quattro teste di cherubini che si vedono negli angoli superiori dei due rilievi sopra le due porticine già vedute, che gridano invece il nome di Donatello.

Un'altra opera da attribuirsi sicuramente a Donatello è la bellissima balaustrata che chiude la cappelletta di questa sagrestia (fig. 12), dove il motivo principale consiste in un' anfora da cui si dipartono due racemi, che avvolgendosi ai lati a spirale creano un delizioso motivo ornamentale elegante e insieme robusto, nel quale praticità e bellezza sono raggiunte in

maniera perfetta. Questo motivo ne ricorda un altro somigliante nelle mensole della Cantoria che si vede in chiesa nella navata di sinistra, e che è una replica più semplificata della famosa Cantoria dello stesso Donatello già in Duomo e ora al Museo dell'Opera.

Nella stanzetta a sinistra di questa cappellina si trova un delizioso lavabo che ha dato molto da fare agli studiosi della scultura fiorentina del 400 intorno al suo autore (fig. 14). Il Vasari attribuisce quest'opera a Donatello e Verrocchio, l'Albertini invece — che scriveva il suo « Memoriale » nel 1500, molti anni prima del Vasari, e che quindi sembrerebbe dovesse avere maggiore autorità — ad Antonio Rossellino. Ora, messa da parte la inverosimile attribuzione a questo artista, che è forse il più sdolcinato del 400 fiorentino, e così pure, secondo me, l'altra al suo fratello Bernardo, che il Reymond vorrebbe far valere, a me pare che l'attribuzione vasariana sia la più attendibile, almeno dall'esame stilistico. Non è forse del più pretto carattere donatellesco la base del vaso centrale che ricorda quella del Marzocco e l'altro bel vaso marmoreo donatellesco presso la porta di questa stessa sagrestia? E le due teste di Chimera nel corpo della vasca non hanno qualcosa della *scapigliatura* di Do-

natello, così da suggerire il ricordo di quelle nei braccioli della Madonna del Santo di Padova e persino della testa della stessa Vergine?

Ma è sopratutto il fare, la sensibilità del Verrocchio che io sento trapelare da queste forme. Le ali di drago nella vasca e nel vaso centrale sopratutto hanno quel sottile e acuto senso plastico, nervoso e tagliente, che si ritrova nel bassorilievo della Decollazione di S. Giovanni nell'altare d'argento del Battistero di Firenze. Il viluppo nervoso e complicato dei corpi e delle code mostruose delle Chimere nell'alto del vaso centrale richiama già alla mente i famosi nodi leonardeschi — come del resto fanno le stesse ali di drago già viste — e quindi indirettamente portano il marchio verrocchiesco.

Nel mezzo della sagrestia sotto una vasta tavola di marmo è stranamente collocato il Sarcofago di Giovanni di Averardo dei Medici — padre di Cosimo il Vecchio — e di Piccarda sua moglie, che un tempo si attribuiva a Donatello stesso, ma che è stato poi riconosciuto per opera di Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, artista che può dirsi una specie di innesto di Brunelleschi e Donatello.

Presso la porta d'ingresso della sagrestia, nel vano che in origine comunicava colla cappella del

transetto sinistro della chiesa, il Verrocchio pose nel 1473 la tomba di Piero e Giovanni dei Medici, cioè del padre e dello zio di Lorenzo il Magnifico, che è unica nel suo genere, in quanto non ha nessuno di quei simboli funerari di religione o di pietà che sono comuni a tutte le altre tombe anteriori e posteriori a questa (fig. 15). E' l'opera più giovanile che noi conosciamo del Verrocchio ed è, mi sembra, sopratutto ammirevole dal lato della modellazione e della tecnica del bronzo veramente stupefacente; perchè, quanto a puri valori artistici, lascia, checchè se ne dica, un po' a desiderare. Prima di tutto il sarcofago è mal proporzionato e troppo alto in confronto alla sua larghezza, per cui appare alquanto tozzo — si ripensi, invece, agli altri due del Rossellino e di Desiderio a S. Croce —; secondariamente gli ornati bronzei sono troppo tormentati nella modellatura, e nello stesso tempo poveri di linea, nè si adattano al severo carattere dell'urna. Così l'infelice idea della graticola di corda che riempie il vano dietro al monumento e che sa troppo di espediente. Si sente insomma in quest'opera giovanile del Verrocchio la mano dell'orafo-scultore a cui scarseggia un po' il senso architettonico delle proporzioni e della sobrietà. Assai più belle sono invece le candelabre scolpite nella cornice esterna, ma che non hanno però il merito dell'originalità.

Nel retro-sagrestia si vede appeso un bel croci-

fisso di forme e modellato largo e grandioso che si attribuisce, secondo me immeritatamente, a Baccio da Montelupo.

Prima di uscire da questa sagrestia si osservino i begli armadi e le belle porte scolpite ad opera semplice ma eccellente, che risentono dell'esempio di Brunellesco e di Donatello.

La Cantoria e i Pulpiti di Donatello

Torniamo ora in chiesa e fermiamoci dinanzi alla Cantoria di Donatello nella navata di sinistra (fig. 13). Questo lavoro è un altro miracolo di grazia contenuta nella misura e nel ritmo. Le mensole specialmente, decorate colla più squisita eleganza, ma nello stesso tempo solide e robuste, sono di una novità assoluta e ci dànno un'altra prova del raro senso decorativo di Donatello, che tuttavia quasi in lui ci sorprende, abituati al carattere maschio e disadorno delle sue figure e delle sue scene drammatiche.

Proprio in faccia a questa Cantoria sorge il primo dei due Pulpiti a cui Donatello mise mano nel 1461 per ordinazione di Cosimo il Vecchio, alla tarda età di settantaquattro anni. Sono queste le ultime opere del grande scultore e anche quelle dove più sinceramente dà fuori tutta la sua forza drammatica, e, per certi aspetti, la sua più completa virtù plastica. Si tratta di due pulpiti, di forma assai inusitata e disadatta, che consistono in due urne bronzee rettangolari poggiate su quattro colonne di breccia, con bassori-

lievi sulle quattro pareti che rappresentano i fatti della vita e della Passione di Cristo e il Martirio di S. Lorenzo; urne coronate da un fregio figurato e da una cimasa ornamentale (fig. 16).

Si sa però che Donatello non finì l'opera, che si fece aiutare dai suoi due scolari Bertoldo e Bellano e che i pulpiti furono messi a posto solo tra il 1558 e il '65, sostituendovi le parti mancanti con rilievi in legno tinti a bronzo, che si cercò allora di foggiare, e sciaguratamente, sullo stile quattrocentesco.

Secondo il Reymond il pulpito di sinistra, in faccia alla Cantoria, sarebbe il primo eseguito. Nel lato che guarda la grande navata sono rappresentate in due grandi pannelli la Crocifissione e la Deposizione dalla Croce, nelle laterali Cristo davanti a Caifa e a Pilato e la Deposizione nel Sepolcro; nella faccia posteriore che guarda la navata di sinistra Cristo nell'Orto, l'Evangelista Giovanni e la Flagellazione. Queste due ultime storie sono appunto in legno scolpito e dipinto a bronzo, lavori del secolo XVI.

Notiamo subito che il rilievo della Deposizione, non solo è di gran lunga il più eccellente degli altri e forse il più bel bassorilievo del maestro, ma che è l'unico che si possa veramente giurare tutto di sua mano (fig. 17). A parte la commovente forza drammatica di certe parti, che chiunque può valutare da sè, l'opera ha tanti e tali pregi plastici che non finirei

mai di enumerarli. Cominciamo a dire della composizione così chiara benchè così affollata e tumultuosa, dove i numerosi piani sono ottenuti d'incanto nonostante l'assoluta assenza di risorse prospettiche propriamente dette e di accessori — come terreno, alberi — sostituiti da un semplice fondo ideale su cui vaniscono in distanza dei cavalieri appena segnati con una sensibilità del rilievo ammirevole anche come novità. L'unica risorsa che Donatello impiega per darci il senso della profondità sono le tre croci che digradano appena in aggetto e prospetticamente, e sopratutto la grande scala che taglia arditamente la scena di tralice; idea ingegnosissima, anche se artisticamente non del tutto realizzata nè opportuna. Si noti anche come Donatello — per la prima volta nella figurazione del Dramma Sacro — osi disporre la linea delle tre croci, non solo su di un piano inclinato al piano dell'azione, ottenendo così in maniera onesta e naturale la profondità, ma tagliando le tre croci al disotto del braccio trasverso, anzichè mostrarle — come si era sempre fatto sino al suo tempo — intere; non peritandosi di far mozzare dalla linea della cornice le figure dei due ladroni. E così per riempire i due angoli inferiori del quadro Donatello vi incastra quelle figure sdraiate e sedute, che li convertono in due triangoli, non più vuoti e oziosi, ma vitali e animati, quasi quinte in primissimo piano che introducono verso la prima azione.

Ed ecco che l'occhio avanzando incontra per primo da sinistra il gruppo delle tre figure in piedi, composto di due soldati e di una delle donne che si strappa i capelli, a cui corrispondono dalla parte opposta due altre donne agitate dalla stessa disperazione, ma assai meno convincenti di questa figura. La quale è atteggiata in un gesto disperato ma composto nella posa fieramente eretta e irrigidita dal dolore e dalla grandiosità dell'atto tragico, con quel braccio alzato che tutta la fa fremere, raccordandola nello stesso tempo alle altre figure in un sol gruppo di serrata costruzione.

Da notare una volta ancora la stupefacente virtù dell'artista nel far rivivere con pochi tocchi di stecca una figura, come quella del soldataccio dalla faccia serrata nell'elmo, fredda e crudele, che par persino un ritratto.

Ma è nel gruppo centrale dove si vede Cristo morto sulle ginocchia della Madre e la composta adorazione dei fedeli, che Donatello crea la più bella scena che mai forse sia stata rappresentata su questo soggetto. Tutto questo gruppo, dove la massa inerte del corpo di Cristo e l'accasciamento della Madre sono resi colla più grande verità ma in tratti essenziali e nobilissimi, è anche un miracolo di senso compositivo. Tutto il gruppo, serrato e compatto, si snoda per linee vitali che fluiscono parallelamente le une alle altre. Si

noti come nella parte inferiore del gruppo tutte le gambe e il braccio di Cristo hanno la stessa direzione obbliqua e parallela; e come al disopra della solenne orizzontale del corpo di Gesù le braccia e le schiene e le teste si corrispondano ritmicamente; e sopratutto si noti la bella linea a S, che partendo dalla testa della Vergine attraverso il suo braccio e l'altro penzolante di Cristo serra queste due figure in un nodo indissolubile.

Se da questo capolavoro assoluto si volga l'occhio al rilievo accanto dove è raffigurata la Crocifissione, (fig. 18) anche i meno iniziati, credo si accorgeranno della enorme distanza che separa queste due opere. Quì, non solo io non ci vedo più l'esecuzione di Donatello stesso, ma neppure la derivazione da un suo abbozzo o disegno, tanto la scena è affollata a caso senza alcun nesso compositivo, le forme sproporzionate e il rilievo crudo, privo di ogni senso del digradare dei piani. Bisognerà dunque vedere in questo rilievo la mano di uno degli scolari di Donatello, probabilmente del Bellano.

Neppure nel vicino rilievo che occupa il lato stretto del pulpito — dove sono rappresentate nello stesso quadro le due scene di Cristo dinanzi a Caifa e dinanzi a Pilato, immaginate sotto un edificio a doppia volta di reminiscenza romana, come la colonna tra le due arcate decorata a spira che ricorda la Colonna

Traiana — neppur quì si ritrova più la chiara, ritmica virtù compositiva e plastica donatellesca, e per ritrovarla, benchè non in egual grado, bisogna guardare il rilievo opposto a questo dove è figurato Cristo deposto nel Sepolcro, che più degli altri si avvicina all'eccellenza della Deposizione.

Finalmente nel lato che guarda la navata di sinistra abbiamo il rilievo che rappresenta Cristo nell'Orto che ricorda le forme del Bellano, e i due goffi rilievi in legno del secolo XVI — uno dei quali, il S. Giovanni, è tolto pari pari dalla prima porta del Ghiberti — che ci offrono la prova di come nel passato facesse difetto il senso critico del distinguere e capire l'arte dei secoli anteriori: riconosciamoci almeno questo merito del tutto proprio del nostro tempo, a tendenze piuttosto critiche che creative.

Nell'altro pulpito in faccia, nel lato che guarda la navata maggiore, si vedono tre rilievi che rappresentano la Discesa di Cristo al Limbo, la Resurrezione e l'Ascensione; nelle due faccie minori le Marie al Sepolcro e la Discesa dello Spirito Santo; e nell'ultima faccia che guarda la navata di destra il Martirio di S. Lorenzo, la Flagellazione di Cristo e l'Evangelista Luca; questi due ultimi, come ho detto, in legno scolpito, lavoracci del secolo XVI. Anche in questi cinque nuovi rilievi siamo ben lontani dall'eccellenza della Deposizione già vista.

Nella Discesa al Limbo si notano particolari eccellenti, come le donne sul davanti che sembrano mancare rovesciandosi in fuori, con una drammaticità esasperata che ricorda Giovanni Pisano, ma la composizione è affollata, poco chiara, senza linea; nella Resurrezione si nota lo stesso difetto compositivo — oltre l'infelice figura del Risorto che è di una banalità spiacevole — benchè vi si vedano anche delle discrete figure di soldati addormentati; nell'Ascensione il dramma è mancato, sia nell'estasi degli Apostoli, sia nel Cristo che non riesce a staccarsi dal suolo.

Nelle Marie al Sepolcro, sulla faccia stretta accanto, si notano ottimi particolari nelle figure, ma la scena è guastata dall'eccessiva invadenza delle architetture.

La Discesa dello Spirito Santo poi nella faccia opposta e il Martirio di S. Lorenzo nell'altro lato sono, per la loro mediocrità, certamente opera di scolari, probabilmente del Bellano la prima e di Bertoldo la seconda.

Tutti i rilievi di questo secondo pulpito, anzichè essere separati tra di loro, come nell'altro, per mezzo di pilastretti, sono divisi da edifici in iscorcio di cattivo gusto ed effetto; idea che non mi riesce di attribuire a Donatello. Eppure è su questo pulpito, anzichè sull'altro tanto superiore, che in un clipeo del fregio retto da due centauri, nella faccia anteriore, si legge:

“ Opus Donatelli Flo „ (rentini). Questo stesso fregio e l’altro del primo pulpito rappresentano delle scene di Amorini che giocano e scherzano, modellate con uno spirito, una grazia e una freschezza che contrastano col temperamento drammatico dell’artista e con gli altri soggetti di questi due pulpiti. Le gaie scene fanciullesche sono interrotte da gruppi di figure virili in atto di trattenere un cavallo — evidentemente ricordo dei Dioscuri del Quirinale — e da centauri accoppiati che reggono uno scudo; figure dove il senso dello scorcio e dell’altorilievo è già perfetto e fissato per gli artisti che verranno.

L' Annunciazione di Fra Filippo Lippi

Dal fondo della cappella dei Martelli, presso il transetto sinistro, irradia la sua luce serena una deliziosa tavola d'altare che rappresenta l'Annunciazione e che è una delle cose più riuscite e caratteristiche di Fra Filippo Lippi, il quale probabilmente la eseguì verso il 1450, ossia nella piena maturità (fig. 19).

La scena è in maniera originale, divisa da quella colonnetta che, dandoci così decisamente l'idea del primo piano, ci convince sempre più dello sfondo eminentemente prospettico e arioso del quadro. Dinanzi ad una Annunciazione di Fra Filippo bisognerà ricordarci che, avendo noi a che fare con un gaudente della forza del nostro pittore non è davvero il caso di pretendere quello che egli non può darci, ossia tutta la delicata poesia purissima del divino avvenimento, come per esempio ci sa dare insuperatamente l'Angelico.

Fra Filippo è troppo di questa terra e non sa discostarsene mai nè resistere alle seduzioni della vita che gli turbina d'intorno, ed anche in quest'opera la Vergine ci persuade assai più per la sua mossa vivace

— che il pittore, del resto, ha preso dall'Annunciazione di Donatello a S. Croce — e per le sue solide qualità di forma e di colore, anzichè per l'espressione spirituale davvero piuttosto scarsa. Lo stesso dicasi del primo angelo a sinistra — forse la più felice di queste figure — creatura più terrena che celeste, prodotto enigmatico della fantasia di questo artista unico che riesce a farsi perdonare in arte — come nella vita — tanti difetti in grazia della sua vivace sincerità.

Ma la cosa forse più sentita e resa è quel giardinetto del fondo che pare veramente un inno alle cose più belle del reato; e dove si può apprezzare le qualità di colorista di Fra Filippo, che, in questo campo, è certo tra i più forti del suo tempo.

La graziosa predeletta sottostante, poichè contiene tre Storie di S. Niccolò da Bari, deve essere probabilmente appartenuta ad un'altra tavola dello stesso pittore che, come si sa, esisteva una volta in S. Lorenzo. Le figure di questa predella, però, lunghe e un po' dure si scostano dall'eccellenza di quelle del maestro, e parrebbero quasi lavoro di qualche aiuto.

Il Tabernacolo di Desiderio

Quest'opera che si trova in testa al transetto destro è una delle più rinomate e lodate di Desiderio da Settignano, eseguita verso il 1460, e si può dire il prototipo di quella nuova forma più ricca e sviluppata di ciborio quattrocentesco fiorentino che resterà poi immutata (fig. 20). A mio credere però, l'innovazione di Desiderio non è l'idea più felice che egli abbia avuto, e mi pare assai preferibile l'antica forma di ciborietto di tradizione ancora trecentesca, sul tipo di quello della chiesa di S. Egidio — a timpano triangolare e a pilastretti scannellati o lisci, colla sua mensola sottostante — a questo tipo di tabernacolo col frontone a lunetta, coi pilastretti e l'architrave decorati di candelabre e di ornati, a finta architettura prospettica centrale; tutte cose che complicano e aggravano la struttura chiaramente organica del ciborio di tipo anteriore.

Oltre a ciò anche quest'opera, come l'altra già vista del Verrocchio, tradisce lo scarso senso delle proporzioni di uno scultore che non è anche architetto. In questo ciborio infatti l'architrave è troppo alta ri-

spetto alla sua larghezza e, al contrario, i pilastrini sono troppo stretti e gracili, data la loro altezza e il peso che sopportano, accresciuto dalla eccessiva ornamentazione.

A parte questi difetti, le opere di pura scultura che ornano questo ciborio sono tra le cose più gentili e delicate che la mano dell'uomo abbia espresso. I due angioletti ai lati del calice, per esempio, tremano veramente di gioia celestiale nell'adorare il loro piccolo Gesù, e le due altre figurette in basso di angeli portacandelabri sono due capolavori di linea, di forma e di gentilezza ; tra le cose più belle di questo artista, celebratore insuperato della grazia femminile e infantile.

La Pietà sottostante, che alcuni vorrebbero togliere a Desiderio, è ad ogni modo un'opera un pò artificiosa e non sentita, quale del resto c'era da aspettarsi da un artista che eccelleva sopratutto nel rendere il sorriso e la gioia.

Questo tabernacolo, come ognun vede, è stato barbaramente ricomposto e inquadrato — nell'anno 1677 (Richa T. V. p. 28) — con mensole, cornici e marmi policromi che lo danneggiano fortemente, e sarebbe opera santa di isolarlo nella parete, e collocarlo anche in maniera, che fosse meno distante e nascosto all'occhio dei fedeli.

Prima di uscire dalla basilica si dia un'occhiata alla tavola ghirlandaiesca coi Santi Antonio, Vincenzo e Giorgio, e al Monumento alla Contessa Molthe, accanto, del Dupré; al bel Sepolcro di Cosimo il Vecchio dei Medici, a marmi policromi, (che si continua nel sottosuolo) nel pavimento dinanzi all'altar maggiore, e si osservi lo stesso altare, che è un raro e prezioso saggio di mosaico fiorentino in pietre dure, ricomposto, sotto il Granduca Leopoldo I, da quello disfatto della Cappella dei Principi.

Al secondo altare della navata destra si vede la tavola del Rosso Fiorentino rappresentante lo Sposalizio della Vergine, (fig. 21) che non è però delle migliori fatiche di questo artista, originale e audace nello spingere talvolta sino alla bizzaria certe sue note stilistiche, per le quali si potrebbe chiamare, con parola moderna, un avanguardista del suo tempo. (Si guardi, per esempio, la sua tavola che rappresenta Mosè che difende le figlie di Jetro, oggi nella Tribuna degli Uffizi.) Questo Sposalizio della Vergine — a parte

certe squisitezze coloristiche e le due Sante inginocchiate in primo piano, benchè di troppo chiara derivazione da Andrea del Sarto — è un'opera poco sentita e affrettata, deficiente anche nella composizione disordinata e affollata, contrariamente alla consueta rara abilità compositiva del pittore.

Per scrupolo di storico citerò anche il grande affresco del Bronzino rappresentante il Martirio di S. Lorenzo, presso la cantoria di Donatello, che per il buon nome di quell'eccellente pittore meglio sarebbe fosse andato perduto; e al di là della Cantoria donatellesca il quadro rappresentante S. Arcadio crocifisso coi compagni, opera del Sogliani del 1550, come sempre, insignificante; tavola oggi priva della graziosa predella del Bachiacca, visibile agli Uffizi.

Nel secondo altare di questa navata vedesi una Deposizione non priva di qualità, qui venuta — secondo una notizia che ho trovato nell' Archivio della Galleria degli Uffizi — nel 1868 dalla chiesa di S. Jacopo sopr' Arno.

E' opera di Francesco Conti, uno tra i migliori pittori fiorentini del Settecento, — oggi del tutto ignoti immeritatamente — come lo fu, benchè in minor grado, Vincenzo Meucci che decorò elegantemente la cupola di questa basilica. (a)

(a) M. Marangoni. *La pittura fiorentina nel Settecento.* - Rivista d'arte 1912 - n. 3-4.

Per lo stesso scrupolo storico indicherò anche il Monumento al pittore Pietro Benvenuti, dello scultore Aristodemo Costoli (1852), presso la porta della navata destra.

La porta centrale della facciata è dalla parte interna fiancheggiata da due colonne che sostengono una specie di prospetto a tre porte eseguito, su disegno del Buonarroti, per conservarci le preziose reliquie che nel 1532 Clemente VII donò alla basilica — forse per ingraziarsi i Fiorentini — reliquie che si mostravano un tempo dal terrazzino dinanzi nel giorno primo di Pasqua di Resurrezione. Il Granduca Leopoldo però le fece traslocare nei tre armadi della cappella del transetto sinistro — dove tutt'ora si trovano — aggiungendo a quelle molte altre della cappella Palatina.

Questi reliquari sono in argento, in bronzo dorato, in pietre dure, in cristallo di monte, e alcuni di essi, oltre che per il valore storico e della materia preziosa, sono notevoli anche per il merito dell'arte come può vedersi da quelli riprodotti (fig. 40-44).

La Sagrestia Nuova

Questa mirabile opera architettonica fu costruita da Michelangiolo verso il 1529. Situata dietro il transetto destro corrisponde simmetricamente alla Sagrestia Vecchia del Brunelleschi, di cui evidentemente è una derivazione diretta. Ma che sviluppo dall'una all'altra! Qui il visitatore, dal confronto di questi due puri saggi dell'architettura del Quattro e del Cinquecento, può farsi l'idea più chiara e avere la sensazione più viva dello sviluppo e della diversità di carattere che corre tra questi due secoli (fig. 22).

Se dianzi nella Sagrestia Vecchia si restava rapiti da tanta divina proporzione, ora quel calmo e sereno benessere si ingargliardisce e si amplifica. Qui Michelangiolo dà regola e norma definitiva a quelle immutabili leggi ritmiche, che il Brunellesco aveva già così genialmente espresso. Il pregio di quest'opera michelangiolesca consiste insomma di soli e puri valori spaziali, ossia nella giustezza delle proporzioni, nell'equilibrio fra i pieni e i vuoti, tra le parti che aggettano e quelle che rientrano; cioè nell'equilibrio, nel

rapporto, nel valore dei chiari e degli scuri; la giustezza dei quali, dalla pittura alla architettura, sarà, in fin dei conti, la condizione fondamentale, universale, eterna di ogni capolavoro plastico. Una volta stabilito questo nesso inscindibile tra le parti, diciamo, scheletriche dell'edificio, tutto il resto è subordinato ad esse e la fantasia più ricca dell'architetto può sbizzarrirvisi quanto voglia, senza che perciò quelle debbano patirne danno.

Questo pare appunto abbia affermato Michelangiolo quando ha dato alle parti più vitali ed essenziali del suo edificio il carattere più misurato e severo ed ha lasciato nelle altre invece che la fantasia decorativa si sbizzarrisse, quasi compiacendosi del contrasto. Ma, secondo me, è questa decorazione il punto più debole dell'opera michelangiolesca; nè mi meraviglia che il genio maschio e terribile di lui possa aver fallito nell'indugiarsi in certe eleganze, piuttosto degne di un neoclassico, le quali ci sorprende di vedere da lui preannunziate due secoli e mezzo prima. La gracilità di queste architetture ci colpisce maggiormente poichè contro di esse sono state addossate alcune delle più potenti creazioni del Buonarroti, le statue cioè che compongono i due famosi sepolcri ai principi medicei Lorenzo Duca di Urbino e Giuliano di Nemours (fig. 23, 24). A sentire il Burckhardt invece Michelangiolo avrebbe apposta inquadrato queste figure in architetture dalle forme gracili e minute perchè ap-

punto le statue acquistassero dal contrasto maggiore ampiezza e grandiosità. Ma a me pare questa una ben povera idea, visto che il gracile non è mai stato in nessun caso un elemento attivo e proficuo, e che è perfino irriverente supporre in Michelangiolo dei simili ripieghi, cari soltanto ad artisti mediocri.

Le statue dei due Medici hanno quella generalità di fisonomia che è propria di tutte le figure michelangiolesche, e che deriva dalla volontà di astrazione e di idealizzazione dell'artista, che non gli permetteva d'indugiarsi nei caratteri individuali, ma solo in quelli tipici, universali.

Delle due statue, quella di Lorenzo (fig. 26, 27) è infinitamente superiore all'altra di Giuliano (fig. 25). Questa dovrebbe simboleggiare la " Vita Attiva „ mentre l'altra la " Vita Contemplativa „. Anche volendo soltanto considerarle da questo punto di vista dell'azione, è evidente che, mentre la figura di Lorenzo è quella veramente di un uomo che pensa — ed è infatti chiamata " Il Pensieroso „ —, l'altra di Giuliano è piuttosto la figura di un uomo indeciso o indifferente, anzichè energico e attivo. A nulla gli serve, nè gli giova, il bastone di comando che egli tiene distrattamente, direi quasi con noia, sulle ginocchia, senza neppure stringerlo nella mano. E così le sue gambe hanno una mossa indecisa e malferma, come la sua testa, che si volge senza una ragione; difetti

troppo gravi e che ci distraggono dall'ammirazione di certi particolari, come le mani sensibili e vive e i ginocchi poderosi ed elastici.

La figura di Lorenzo invece è di una bellezza che avventa e che resiste e si imprime nella memoria per sempre: chi, per poco che sia iniziato all'arte, non la ricorda e non l'ammira? In essa i valori umani e plastici sono fusi in maniera inarrivabile, di modo che non sapresti dire se è più ammirevole la naturalezza della posa o l'arte che l'ha così composta e resa. Se si tolga infatti il braccio destro, leggermente voluto, ogni altra parte è atteggiata con naturalezza e grandiosità. Basterebbe vedere la mossa della testa appena un pò sterzata — non così ritorta come l'altra di Giuliano — che dà l'idea giusta di chi guardi, assorto, nel vuoto, e la felice trovata della mano che offre appoggio alla testa e che la raccorda, nello stesso tempo, col resto della figura; basterebbe notare con che semplici mezzi è ottenuta la vita di tutta la figura, per esempio, abbassando a sinistra il piano orrizzontale delle ginocchia per evitarne la immobilità e la monotomia e movendo nel senso inverso la linea delle spalle. Tutta la figura poi è serrata e composta su linee nette e squadrate, come dentro un'ideale intelaiatura salda e incrollabile; la qual cosa è uno dei segreti delle migliori statue michelangiolesche.

Al di sotto di queste figure stanno i due sarcofagi, sui quali sono adagiate le tanto celebri statue che rappresentano: Il Giorno e La Notte, L' Aurora e Il Crepuscolo; allegorie piuttosto oscure, quando non si voglia interpretarle, assai vagamente, come simboleggianti il fuggire del tempo (fig. 23-24).

Da una lettera del 29 settembre 1531 di G. Bellini a Bartolommeo Valore risulta che le due figure femminili erano oramai finite, e che le due altre virili erano condotte più che per metà. Queste quattro statue non sono, naturalmente, tutte della stessa eccellenza; farò subito notare che la statua del Crepuscolo è certo la meno felice, mentre che quella dell' Aurora benchè non così celebre come la Notte, è, per me almeno, la più bella,

Il Crepuscolo (fig. 28) verrebbe fatto di pensarlo l'ultimo eseguito delle quattro per una certa visibile stanchezza di ispirazione, che ben si capirebbe in un artista il quale, per quanto sommo, ha già dovuto ripetere avanti per ben tre volte lo stesso motivo di una figura giacente presso a poco nella stessa posizione. E' una figura piuttosto oziosa e inespressiva che tanto più risulta tale dal confronto cogli altri tre capolavori vicini.

Che differenza infatti fra questa opera e l'altra in faccia che rappresenta il Giorno (fig. 29); quanto calore d' ispirazione irradia da quella statua che è una delle

più potenti di Michelangiolo e delle più originali di tutta l'arte: si è detto che il Buonarroti si sia ispirato ai capolavori dell'arte ellenistica della più esasperata drammaticità, tipo Laocoonte; ma, se da essi egli può aver preso — e sarebbe stato forse meglio che non lo avesse fatto — l'amore spinto per l'anatomia esteriore, come poi questo fallo è stato compensato dalla potenza della sua personalità inaudita che supera ogni ricordo del passato e sfida l'avvenire, cima solitaria e inaccessibile !.

Chi, per esempio, prima di Michelangiolo aveva capito quanta forza si celasse nell'audace gesto titanico di questa statua che si volge sdegnosa verso di noi ? Egli è il primo a violentare così bravamente la tradizione, mostrandoci una statua di schiena e svelandoci tutta la potenza espressiva di questa parte del corpo generalmente trascurata. La ricerca di Michelangiolo non è mai il movimento in atto, come nelle opere ellenistiche e nelle berniniane dopo di lui — per questo appunto quasi sempre in esse mancato — bensì l'espressione di un'energia in potenza, contenuta e latente — quasi di un arco teso pronto a scattare — come, in quest'opera, la potente schiena arcuata del formidabile, sdegnoso eroe.

Opposta a lui sta la figura della Notte (fig. 30, 31) la più celebre e generalmente ammirata delle quattro e una delle più popolari opere di Michelangiolo. A

questa sua grande celebrità debbono aver contribuito anche le due famose quartine in suo onore, che anch'io sono obbligato a riportare. La prima è di Gian Battista Strozzi e dice:

« La notte che tu vedi in sì dolci atti
dormire fu da un Angiolo scolpita
in questo sasso, e perchè dorme à vita:
destala se, no 'l credi e parleratti ».

Alla quale Michelangiolo stesso rispose per bocca della " Notte ":

« Grato m'è il sonno e più l'esser di sasso
mentre che il danno e la vergogna dura,
non veder, non sentir m'è gran ventura,
però non mi destar, deh, parla basso ».

Questa statua è pur essa un capolavoro di originalità, benchè a molti sia parsa in un atteggiamento un po' ricercato e sforzato, specialmente per una figura che dorme. A combattere questa osservazione banalmente materialistica, ricorderò che tutta l'arte è piena di queste che sarebbero illogicità nella vita, ma che l'artista riesce spesso, come in questo caso, a convertire in verità col miracolo dell'arte.

In secondo luogo farò notare che questa statua non è una scultura a sè, ma che fa parte di un'opera architettonica, e che quindi le è, in un certo senso, subordinata; ossia deve obbedire a certe leggi di ritmo e di decorazione che ne giustificano la mossa,

magari poco verosimile, ma, quel che importa, bella e in armonia con il resto.

La statua poi ha parti di sovrana bellezza, come la testa, sensibilissima e piena di verità, il braccio, solido e insieme tutto grazia, la spalla in avanti, dove pulsa il sangue caldo e vigoroso di questa giovane e fiorente eroina.

Nell'Aurora finalmente Michelangiolo ha creato il capolavoro assoluto (fig. 32). Qui le più alte doti di umanità, di composizione, di forma si assommano con più naturalezza e necessità che nelle altre statue già viste.

La vita e il movimento della figura sono ottenuti sobriamente, con gesti armoniosi e larghi che si corrispondono; come la linea delle braccia e delle gambe, che, viste da piedi formano uno dei più bei motivi di tutta la scultura (fig. 33).

Quale altro scultore ha reso la meraviglia di membra umane forti e belle con così potente esaltazione? L'arte classica, con tutti i suoi capolavori, non ha forse mai saputo giungere ad una grandiosità così epica e formidabile, come quella che dinanzi a queste figure sovrumane ci sgomenta e ci turba.

Tutta la rettorica verbosa, che vive sempre alle spalle dei grandi uomini, ha voluto vedere in queste statue l'espressione del dolore e della disperazione dell'artista per la fine della libertà di Firenze e d' Italia.

A parte la considerazione che un artista — e in ispecie un artista dell'idealità di Michelangiolo — crea i suoi capolavori in uno stato di liberazione che lo astrae dalla vita del momento per farlo partecipe di quella universale e infinita, e per conseguenza egli crea in uno stato di serenità e di gioia, a parte questo, io non riesco a capire come possano venire in mente tali malinconie dinanzi a queste sovrane incarnazioni della forza e della bellezza eterna. Se, caso mai, esse hanno qualche cosa che possa richiamarci alla nostra vita terrena, è quel senso di distanza che ci separa da loro, quando dinanzi ad esse sentiamo sgomenti tutta la nostra piccolezza e caducità.

Nel lato della sagrestia in faccia all'altare si vedono tre altre statue, cioè la Vergine col Bambino tra i Santi Cosimo e Damiano, che dovevano appartenere ad una tomba progettata da Michelangiolo per Lorenzo il Magnifico, che non fu poi eseguita. Soltanto la Vergine è del Buonarroti, e i due Santi furono eseguiti da due scolari: il S. Cosimo dal Montorsoli e il S. Damiano da Raffaello da Montelupo.

Questa Vergine è tra le opere più realizzate del grande artista e tra quelle che meglio ci svelano la volontà stilistica di Michelangiolo (fig. 34). Una delle principali sue mire era appunto quella di raggruppare

le sue figure nella maniera più serrata, in modo che certe sue statue, come il S. Matteo dell' Accademia o questa Vergine, parrebbero piuttosto *ritrovate* nel blocco stesso, togliendone il superfluo, tanto i profili sono semplici e squadrati.

E che, del resto, Michelangiolo stesso sentisse così; ce lo prova questa famosa e stupenda quartina di un suo sonetto:

« Non ha l'ottimo artista alcun concetto
ch'un marmo solo in se non circoscriva
col suo soverchio, e solo a quello arriva
la mano che ubbidisce all'intelletto ».

Questa Vergine, per esempio, vista di faccia si può dire che ricordi ancora il blocco rettangolare da cui è stata estratta. Il braccio destro di lei — che al Burckhardt pare difettoso, forse per mancanza di marmo o di lavoro (!) — è invece una stupenda trovata stilistica, che squadra tutto il lato sinistro della statua, come più o meno fanno le altre parti: le spalle, l'altro braccio e la gamba in avanti.

Anche il Bambino Gesù è parso a vari scrittori eccessivamente contorto e ricercato, ma ancora una volta ripeto, che giudicare l'arte, e Michelangiolo in in ispecie, secondo dei criteri così positivisti è, per lo meno, ozioso. Non capire poi la sincerità, la necessità artistica dell'atto del Bambimo — del resto, tranne nel braccio sinistro, giusto, caratteristico, vivo, — vuol

dire non capire l'essenza stessa dell'arte di Michelangiolo, la quale è una continua, pertinace scelta delle possibilità più rare e, quasi direi, ipotetiche della figura umana, a fine di mostrare ed esaltarne tutta la meravigliosa ricchezza di forme e di vita.

La Cappella dei Principi

Il Granduca Ferdinando I di Toscana, avendo in animo il grandioso progetto di trasportare a Firenze il Sepolcro di Cristo, aveva fatto costruire questo vasto edificio, su disegno di Giovanni dei Medici, dall'architetto Matteo Nigetti, ottimo artista a cui si deve, fra l'altro, la bella chiesa di S. Gaetano e il chiostro di S. Maria degli Angeli, oggi annesso all'ospedale di S. Maria Nuova. Anzi, secondo una notizia dello stesso Nigetti si sarebbero gettate le fondamenta di questo monumento il 10 gennaio 1604.

Svanito l'ardimentoso progetto primitivo, il Granduca pensò di destinare la vasta cappella come sepolcro dei principi Medicei.

Esteriormente l'edificio è piuttosto infelice, con quella profusione di marmi bianchi applicati alle pareti senza nessuna bellezza, nè ragione e con quelle finestre eccessivamente rastremate.

Nell'interno invece — a parte il cattivo gusto dell'eccessiva ricchezza decorativa, che ha convertito le pareti in una sorta di campionario di marmi di ogni

specie e colore; e a parte la insopportabile decorazione della volta di Pietro Benvenuti — le linee dell'edificio sono grandiose e armoniche (fig. 35).

Le uniche cose di valore d'arte sono qui due statue di bronzo, l'una di Ferdinando I, e l'altra, sopratutto, di Cosimo II, opere di Pietro Tacca (fig. 36). Questa statua, per quanto poco celebrata, mi è sempre parsa un eccellente lavoro, così originalmente composta e insieme mossa; così grandiosa nel vasto e pesante paludamento regale, che tuttavia partecipa tanto bene della vita del corpo che riveste.

La Biblioteca Laurenziana

Il disegno per la Biblioteca Laurenziana fu commesso a Michelangiolo da papa Clemente VII nel 1524, come si rileva da una sua lettera; ossia quando la Sagrestia Nuova era quasi compiuta. In essa il papa voleva che si conservassero tutti i libri, codici e manoscritti che Cosimo il Vecchio, e Lorenzo il Magnifico specialmente, avevano raccolto e che, attraverso le fortunose peripezie politiche, erano stati riuniti nel 1508 da Giovanni dei Medici a Roma, costituendo la Biblioteca Palatina. Era questa stessa libreria che ora Clemente VII rimandava a Firenze perchè fosse conservata nella biblioteca che Michelangiolo avrebbe costruito.

La parte più caratteristica e originale di questa costruzione è il vestibolo (fig. 37), che consiste in una sala quadrata molto sfogata, nella quale il piano dei muri — motivo nuovo e non ancora osato — aggetta su quello delle colonne, che sono binate su bellissimi mensoloni e strettamente unite, risultando perciò come serrate dentro a una nicchia quadrangolare del muro.

Originalissime sono anche le finestre cieche che ornano le pareti, specialmente quelle della linea mediana, che ci dànno la stessa strana impressione che già provammo nella Sagrestia Nuova, di precorrere cioè certi modi decorativi del neoclassicismo. Anche qui come là si rimane sorpresi dalla gracilità di forme di queste finestre le quali, se prese isolatamente ciascuna di per sè sono dei modelli di proporzione e di eleganza, appaiono invece sacrificate in relazione alle altre parti circostanti, per di più troppo addossate e senza respiro di spazio.

L'unica ragione che giustifichi questo partito preso mi parrebbe quella di aver voluto accentuare la tendenza ascendentale di questo ambiente, confidando forse nel fatto che il fortissimo risalto dato dal muro bianco e dal pietrame scuro potesse bastare a mettere in giusto valore i molti e svariati motivi architettonici.

La scala, originalissima e un pò ricercata, ma di sagome squisite, è opera del Vasari, su indicazioni dategli nel 1558 da Michelangiolo stesso, allora occupato a Roma.

Il salone (fig. 38) è più semplice e sobrio, ma forse un pò monotono per l'insistenza di tante finestre tutte eguali e per la maggior parte ricche — tanto più belle e grandiose all'esterno — monotonia che deriva dal solito contrasto del bianco murale e dello scuro del pietrame, che accusa spietatamente l'identicità di questi partiti architettonici, già di per sè semplicissimi.

In questa sala è da ammirarsi, oltre i sobri banchi di lettura scolpiti da Ciapino e da Battista Del Cinque su disegno di Michelangiolo, il bel soffitto dai tenui aggetti a motivi anch'essi leggermente neoclassicheggianti — che sarebbe stato eseguito dal Carota Fiorentino insieme a Giovan Battista Del Tasso su disegno di Michelangiolo —, motivi che furono ripresi nel pavimento disegnato dal Tribolo e eseguito nel 1552-53 da Santi Buglioni in cotto rosso e bianco.

Le belle vetrate a grottesche policrome nello stile di Giovanni da Udine furono eseguite tra il 1558 e il 1568.

Vanto tra i primi di questa biblioteca — così ricca di preziosi e celebri codici membranacei — sono le miniature che adornano alcuni di essi, e che vanno dal VI all'VIII secolo, comprendendo le scuole e le maniere più svariate e alcuni dei più meravigliosi saggi di quest'arte.

***

Uscendo dalla Biblioteca ci si ritrova nel bel chiostro di stile brunelleschiano (fig. 39), da cui si ha una magnifica visione del fianco della basilica, chiaro e misurato come e forse più dell'interno e da dove si gode l'esterno della Biblioteca, altrettanto ammirevole per il largo senso spaziale, anche qui meglio inteso che nell'interno, e per le bellissime finestre.

Consiglio coloro che sentono la poesia del passato a indugiarsi in questo e nel vicino chiostretto, oggi egregiamente riattati dal secolare abbandono, perchè è questo uno dei cantucci più pieni di intimità di tutta Firenze; e dobbiamo ringraziarne Clemente VII che, nei lavori della Bibliotecha, volle che si rispettasse il più possibile il chiostro e le abitazioni dei canonici, sacrificandone piuttosto il vestibolo che, come abbiamo visto, è riuscito un po' angusto.

E con questa visione negli occhi si esce dal chiostro e ci si desta da questo sogno nel passato ritornando sulla piazza, oggi ben diversa da qualche anno fa: un semplice sterrato in salita — senza bisogno della attuale gradinata — giungeva a lambire il piede della basilica.

A me pare che questa nuova sistemazione della piazza abbia impiccolito la base necessaria alla facciata, che ne ha, secondo me, sofferto di grandiosità. Non credete, per esempio, che anche l'imponenza di Palazzo Pitti si debba in parte allo sterrato in salita che accompagna gradatamente l'occhio sino alla sua base massiccia, e che questo grandioso effetto sarebbe diminuito il giorno che a questa salita lenta si sostituisse una breve e ripida gradinata che ne spezzasse duramente l'ampio e calmo senso ascensionale? Così mi sembra sia accaduto in piccolo per la piazza e la facciata di San Lorenzo.

Prima dunque, la piazza era anche giro giro tutta assiepata da banchetti di rivenditori di vecchi libri; e nel mezzo ciarlatani e cantastorie radunavano vivaci capannelli di popolani. La "praticità,, d'oggi, oltre ad avere spianato la piazza, ha disperso anche questa nota pittoresca, ultimo riflesso della vita di un tempo e ora questo cantuccio di Firenze, già dei più caratteristici e pittoreschi, è stato anch'esso guastato come tanti altri deliziosi di cui è così ricco il nostro paese. La smania del livellamento, del rettifilo dell' «l'isolamento» degli edifici monumentali ha orbato tanti di essi della loro secolare cornice, e quindi di tutta l'atmosfera suggestiva che li avviluppava, e li ha dispersi in piazze troppo grandi che li diminuiscono, così da parere degli esiliati in stridente e doloroso contrasto colla nostra garrula e ingrata vita moderna, che si accanisce turbinosa intorno a loro, muti e severi, come un ammonimento che nessuno capisce.

Bibliografia

Bibliografia

Bibliografia

FRANCESCO ALBERTINI - *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia.* - 1510.

GIORGIO VASARI - *Le Vite ecc. commentate da Gaetano Milanesi* - Firenze. Sansoni 1906.

GIUSEPPE RICHA - *Notizie istoriche delle Chiese fiorentine.* - Firenze. Viviani 1754-62. Volume V.°

PIER NOLASCO CIANFOGNI - *Memorie istoriche della Basilica di S. Lorenzo.* - Firenze 1804-17.

DOMENICO MORENI - *Descrizione delle tre sontuose Cappelle Medicee della Basilica di S. Lorenzo.* - Firenze. Carli 1813.

GIOVANNI GAYE - *Carteggio inedito di artisti dei sec. XIV-XVII.* - Firenze. Molini 1839-40 - Vol. III.°

MELCHIORRE MISSIRINI - *Delle Cappelle e sepolcri Medicei in S. Lorenzo.* - Firenze. Ciardetti. 1836.

Il Nuovo Osservatore Fiorentino - 1855-86. (Dodici articoli di Pietro Franceschini).

GUIDO CAROCCI - *La Basilica Laurenziana « Arte e Storia ».* - 1855 - p. 17.

JACOB BURCKHARDT - *Der Cicerone.*

EDOARDO MARCHIONNI - *Guida per il visitatore delle R. R. Cappelle Medicee.* - Firenze 1891.

MAX SEMRAU - *Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo.* - Breslau 1891.

PAOLO FONTANA - *Il Brunelleschi e l'architettura classica.* - Archivio storico dell' Arte 1893. p. 256.

MARCEL REYMOND - *La sculpture florentine.* - Firenze. Alinari 1897-1900.

GIOVANNI POGGI - *La cappella e la tomba di Onofrio Strozzi nella chiesa di S. Trinita.* - Barbera 1903. p. 22.

I. B. SUPINO - *La facciata della Basilica di S. Lorenzo in Firenze.* - L' Arte. 1901. fasc. VII-VIII.

Concorso per la facciata della Basilica di S. Lorenzo - Firenze. Alinari. 1900-905.

ERNST STEIMANN - *Das Geheimnis der Medicigraeber Michelangelos.* - Leipzig 1907.

H. BROCKHAUS - *Michelangelo und die Medici Kapelle.* - Leipzig Brokhaus 1909.

MATTEO MARANGONI - *La pittura fiorentina nel « settecento ».* - Rivista d' Arte 1912. Anno VIII. N. 3-4. Firenze S. Olschki.

Indici

Indice del testo

Interno della Basilica . . . . . PAG. 11
La Facciata di S. Lorenzo . . . . . » 15
La Sagrestia Vecchia del Brunelleschi . . . . . » 21
Le opere di Donatello nella Sagrestia Vecchia . . . . . » 22
Lavabo della Sagrestia . . . . . » 30
Sarcofago di Giovanni e Piccarda dei Medici . . . . . » 31
Tomba di Piero e Giovanni dei Medici del Verrocchio . . . » 32
La Cantoria e i Pulpiti di Donatello . . . . . » 37
L' « Annunciazione » di Fra Filippo Lippi . . . . . » 47
Il Tabernacolo di Desiderio da Settignano . . . . . » 51
Lo Sposalizio della Vergine del Rosso Fiorentino . . . . » 53
La Sagrestia Nuova e i Sepolcri Medicei di Michelangelo . . » 59
La Vergine col Bambino di Michelangelo nella Sagrestia Nuova . . . . . » 67
La Cappella dei Principi . . . . . » 73
La Biblioteca Laurenziana di Michelangelo . . . . . » 78
I Chiostri e la piazza di S. Lorenzo . . . . . » 80
Bibliografia . . . . . » 86

Indice delle tavole

Esterno della Basilica . . . . . FIG. 1

Interno della Basilica. *Brunelleschi e Manetti* . . . . . » 2

La Sagrestia Vecchia. *Brunelleschi* . . . . . » 3

Una delle due porte in bronzo; (destra). Sagrestia Vecchia. *Donatello* . . . . . » 4

Una delle due porte in bronzo; (sinistra). Sagrestia Vecchia. *Donatello* . . . . . » 5

Due Santi Martiri. Formelle di una delle due porte in bronzo. Sagrestia Vecchia. *Donatello* . . . . . » 6

Due Santi Martiri. Formelle di una delle due porte in bronzo. Sagrestia Vecchia. *Donatello* . . . . . » 7

SS. Cosimo e Damiano. Terracotta. Sagrestia Vecchia. *Donatello* . » 8

L' Evangelista San Luca. Stucco colorito. Sagrestia Vecchia. *Donatello* . . . . . » 9

L' Evangelista San Marco. Stucco colorito. Sagrestia Vecchia. *Donatello* . . . . . » 10

San Lorenzo. Terracotta. Sagrestia Vecchia. *Donatello* . . . . » 11

Parapetto. Sagrestia Vecchia. *Donatello* . . . . . » 12

Cantoria. *Donatello* . . . . . » 13

Lavabo. Sagrestia Vecchia. *Donatello e Verrocchio* (?) . . . » 14

Particolare del monumento a Giovanni e Piero dei Medici. *Verrocchio* » 15

Uno dei due pulpiti. *Donatello* . . . . . » 16

Particolare di uno dei due pulpiti. La deposizione. *Donatello* . » 17

Particolare di uno dei due pulpiti. Crocifissione. *Donatello e Bertoldo?* . . . . . » 18

L' Annunciazione. *Fra Filippo Lippi* . . . . . » 19

Ciborio. *Desiderio de Settignano* . . . . . » 20

Sposalizio della Vergine. *Il Rosso Fiorentino* . . . . . » 21

La Sagrestia Nuova. *Michelangiolo* . . . . . » 22

Monumento a Lorenzo duca d' Urbino. Sagrestia Nuova. *Michelangiolo* . . . . . FIG. 23
Monumento a Giuliano di Nemours. Sagrestia Nuova. *Michelangiolo* » 24
Giuliano di Nemours. Particolare del Monumento. Sagrestia Nuova. *Michelangiolo* . . . . . » 25
Lorenzo duca d' Urbino (il « Pensieroso ») Particolare del monumento. Sagrestia Nuova. *Michelangiolo* . . . » 26
Particolare del « Pensieroso ». Sagrestia Nuova. *Michelangiolo* . » 27
« Il Crepuscolo » particolare del monumento a Lorenzo duca d' Urbino. Sagrestia Nuova. *Michelangiolo* . . . . . » 28
« Il Giorno ». Particolare del monumento a Giuliano di Nemours. Sagrestia Nuova. *Michelangiolo* . . . . . » 29
« La Notte ». Particolare del monumento a Giuliano di Nemours. Sagrestia Nuova. *Michelangiolo* . . . . . » 30
Particolare della « Notte ». Sagrestia Nuova. *Michelangiolo* . . » 31
« L' Aurora ». Particolare del monumento a Lorenzo duca d' Urbino. Sagrestia Nuova. *Michelangiolo* . . . . . » 32
« L' Aurora ». Particolare del monumento a Lorenzo duca d' Urbino. Sagrestia Nuova. *Michelangiolo* . . . . . » 33
La Vergine col Bambino. Sagrestia Nuova. *Michelangiolo* . . » 34
Interno della Cappella dei Principi. *Matteo Nigetti* . . . » 35
Monumento a Cosimo II. Cappella dei Principi. *Il Tacca* . . » 36
Vestibolo della Biblioteca Laurenziana. *Michelangiolo e Vasari* . » 37
Interno della Biblioteca Laurenziana. *Michelangiolo* . . . » 38
Il Chiostro di S. Lorenzo . . . . . » 39
Reliquiario del XV secolo . . . . . » 40
Reliquiario del XV secolo . . . . . » 41
Reliquiario del XVIII secolo . . . . . » 42
Reliquiario del XVII secolo . . . . . » 43
Reliquiario del XVIII secolo . . . . . » 44

(Fig. 1) Esterno della Basilica

(Fig. 2) BRUNELLESCHI E MANETTI - Interno della Basilica -

(Fig. 3) **BRUNELLESCHI**
La Sagrestia Vecchia

(Fig. 4)

DONATELLO

Una delle due porte in bronzo (destra)

Sagrestia Vecchia

(Fig. 5)

DONATELLO

Una delle due porte in bronzo (sinistra)

Sagrestia Vecchia

(Fig. 6)

DONATELLO - Due Santi martiri. -
Formella di una delle due porte di bronzo
Sagrestia Vecchia

(Fig. 8) **DONATELLO - SS. Cosimo e Damiano -**
Terracotta
Sagrestia Vecchia

(Fig. 9) **DONATELLO - L'Evangelista S. Luca -**
Stucco colorito
Sagrestia Vecchia

(Fig 10) **DONATELLO - L'Evangelista S. Marco -**
Stucco colorito
Sagrestia Vecchia

(Fig. 11) **DONATELLO - S. Lorenzo -**
Terracotta
Sagrestia Vecchia

(Fig. 12) **DONATELLO** - Parapetto - *Sagrestia Vecchia*

(Fig. 13) **DONATELLO**
Cantoria

(Fig. 14) **DONATELLO e VERROCCHIO (?)**

Lavabo

Sagrestia Vecchia

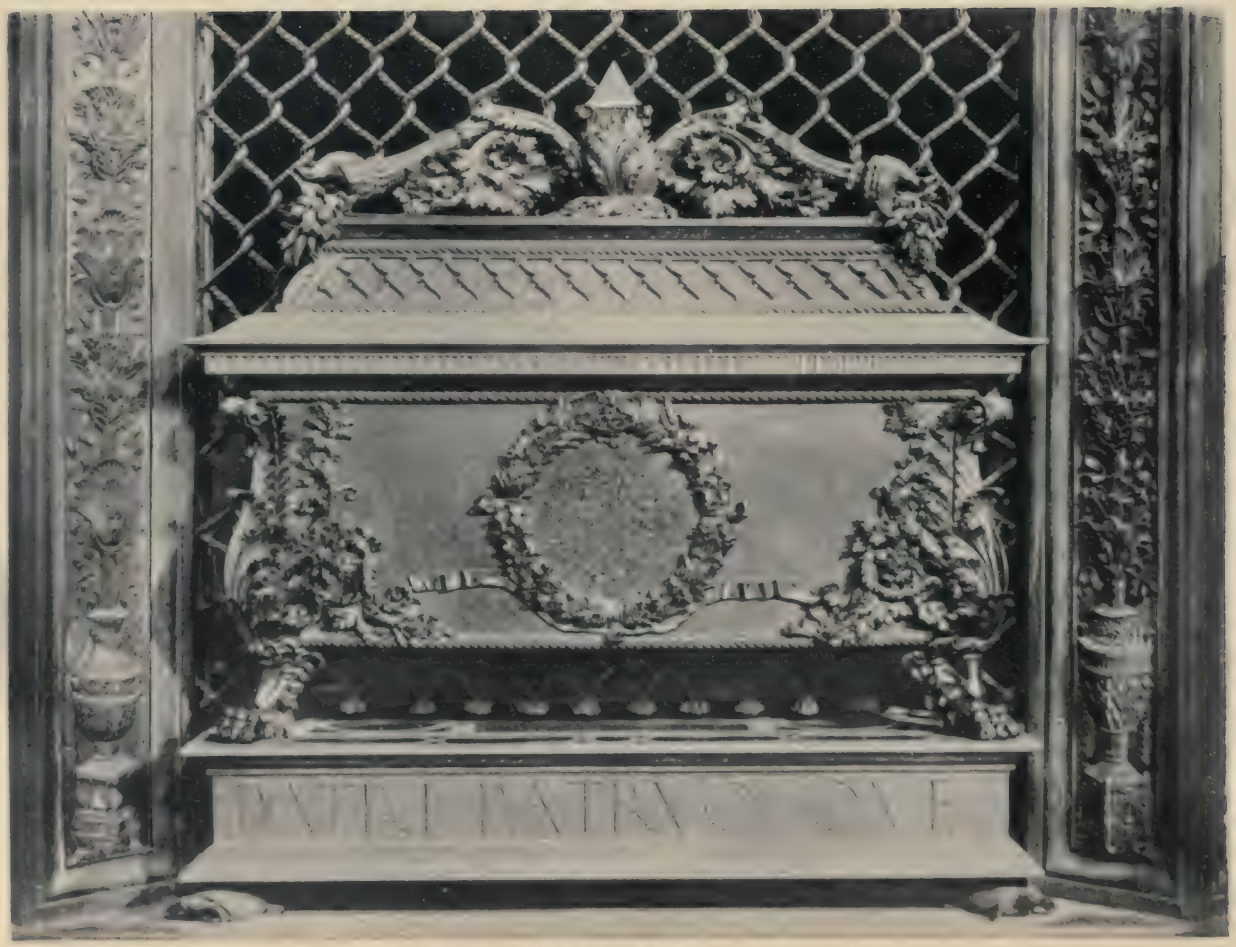


Fig. 15)

VERROCCHIO

Particolare del monumento a Giovanni e Piero de' Medici

Sagrestia Vecchia

(Fig. 16) **DONATELLO**
Uno dei due pulpiti

(Fig. 17) **DONATELLO - La Deposizione -**
Particolare di uno dei due pulpiti

(Fig. 18) **DONATELLO e BERTOLDO? - Crocifissione -**
Particolare di uno dei due pulpiti

(Fig. 19) FRA FILIPPO LIPPI - L'Annunciazione -

(Fig. 20) DESIDERIO da SETTIGNANO
Ciborio

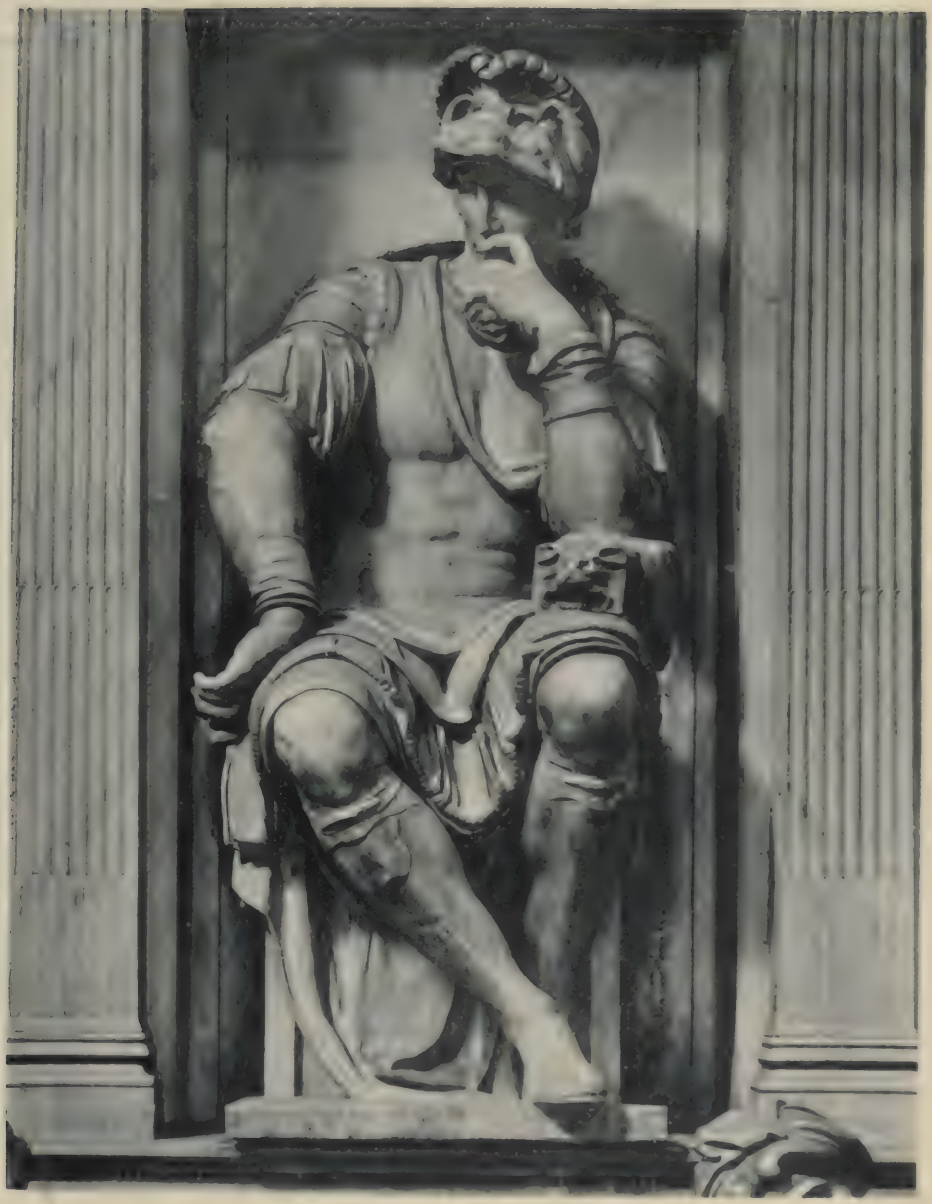
(Fig. 21) IL ROSSO FIORENTINO - Sposalizio della Vergine -

(Fig. 22)

MICHELANGELO
La Sagrestia Nuova

(Fig. 23) **MICHELANGELO**
Monumento a Lorenzo duca d'Urbino
Sagrestia Nuova

(Fig. 25) **MICHELANGELO - Giuliano di Nemours**
Particolare del monumento
Sagrestia Nuova



(Fig. 26) **MICHELANGELO** - Lorenzo duca d'Urbino (il "Pensieroso,,)
Particolare del monumento
Sagrestia Nuova

(Fig. 27) **MICHELANGELO**
Particolare del "Pensieroso„
Sagrestia Nuova

(Fig. 28) **MICHELANGELO - "Il Crepuscolo„ -**
Particolare del monumento a Lorenzo duca d'Urbino
Sagrestia Nuova

(Fig. 29) **MICHELANGELO - "Il Giorno„ -**
Particolare del monumento a Giuliano di Nemours
Sagrestia Nuova

(Fig. 30) **MICHELANGELO - "La Notte„ -**
Particolare del monumento a Giuliano di Nemours
Sagrestia Nuova

(Fig. 31)

MICHELANGELO

Particolare della "Notte„

Sagrestia Nuova

(Fig. 32) **MICHELANGELO - "L'Aurora„ -**
Particolare del monumento a Lorenzo duca d'Urbino
Sagrestia Nuova

(Fig. 33) **MICHELANGELO - "L'Aurora„ -**
Particolare del monumento a Lorenzo duca d'Urbino
Sagrestia Nuova

(Fig. 34) **MICHELANGELO**
La Vergine col Bambino
Sagrestia Nuova

(Fig. 35)

MATTEO NIGETTI

Interno della Cappella dei Principi

(Fig. 36)

IL TACCA
Monumento a Cosimo II
Cappella dei Principi

(Fig. 37) **MICHELANGELO e VASARI**
Vestibolo della Biblioteca Laurenziana

(Fig. 38) **MICHELANGELO**
Interno della Biblioteca Laurenziana

(Fig. 39) - Il Chiostro di S. Lorenzo -

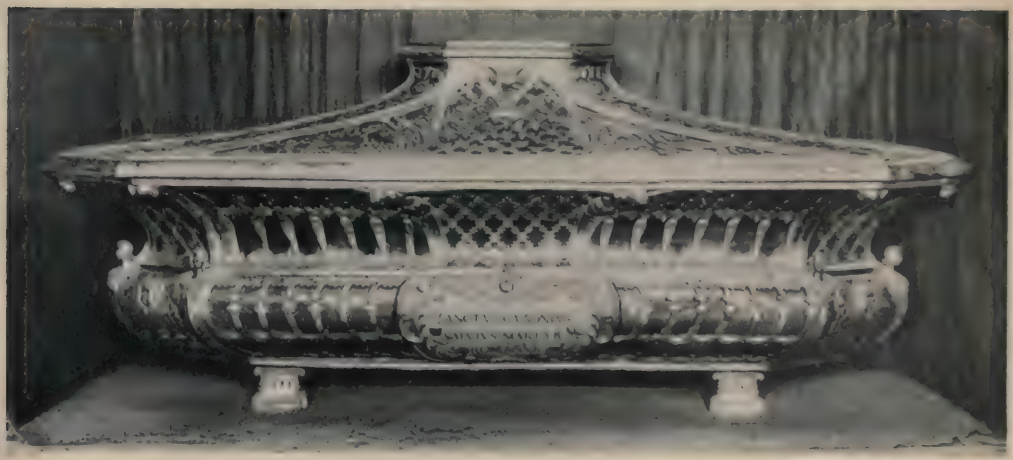
(Fig. 40)
Reliquario del XV secolo

(Fig. 41)
Reliquario del XV secolo

(Fig. 42)
Reliquario del XVIII secolo

(Fig. 43)

Reliquario del XVII secolo



(Fig. 44)

Reliquario del XVIII secolo

LIBRARY
JAN
24
1984
UNIVERSITY
OF TORONTO

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY